

Postkolonialität denken

Spektren germanistischer Forschung in Togo

Herausgegeben von
Amatso Obikoli Assemboni • Anna Babka
Laura Beck • Axel Dunker

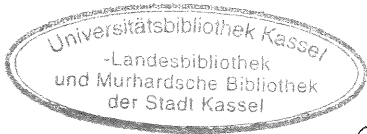
Fördergeber_innen

Rektorat der Universität Wien

Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen

Fakultät der Universität Wien

25
Ges
WE
8024



Universitätsbibliothek
LMB Kassel



**Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7069-0830-6

Gestaltung und Satz: Matthias Schmidt
Gesetzt aus der Graublau Sans und der
Garamond Premier Pro

© Praesens Verlag

<http://www.praesens.at>

Wien 2017

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht
ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an
den Verlag zu wenden.

Amatso Obikoli Asseboni • Anna Babka • Laura Beck • Axel Dunker	
Vorwort	9
Anna Babka • Axel Dunker	
Rückblick und Nachlese	11
Thomas Stangl	
Sonntagsbesucher	15
Paul Michael Lützeler	
Kolonialismus und Versklavung als Themen in Hermann Brochs Werken	21
David Simo	
Wie der Subalterne spricht	39
Amatso Obikoli Asseboni	
Afrikadiskurs in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur.	
Eine postkoloniale Lektüre von Hans Christoph Buchs <i>Apokalypse</i>	
<i>Afrika oder Schiffbruch mit Zuschauern</i> und Cornelia von Wülfings	
<i>Mein Leben als Königin in Ghana</i>	53
Albert Gouaffo	
Deutsche koloniale Kamerun-Literatur als deutsch-kamerunische	
Literatur des kolonialen Zeitalters? Legitimationsversuch eines	
postkolonialen Literaturkanons	67
Clemens Ruthner	
Afrikaner/innen im (literarischen) Zoo.	
Peter Altenbergs <i>Ashantee</i> (1897) zwischen kolonialen Klischees,	
humanistischem Engagement und prekärer (Schau-)Lust	79

Akila Ahouli	
Tier als Paradigma kultureller Hybridität.	
Zu Franz Kafkas Prosastück <i>Eine Kreuzung</i>	93
Ursula Knoll • Matthias Schmidt	
Der unmögliche Körper – Vorüberlegungen zu »Pornotropics«	
als postkolonialer Reflexionsfigur	103
Wolfgang Müller-Funk	
Ironie als Maske im postkolonialen Diskurs.	
Romuald Hazoumés Kunstprojekt »Benininsche Solidarität	
mit gefährdeten Westlern« im Kunsthaus Graz	117
Peter Clar	
<i>Der einzige Ort</i> – Zur (De-)Konstruktion des Anderen	
in Thomas Stangls Roman	133
Anna Babka	
Das »Sagen / Schreiben des Anderen« in Josef Winklers <i>Domra</i> .	
<i>Am Ufer des Ganges</i> . Eine dekonstruktiv postkoloniale Perspektive	141
Laura Beck	
Zwischen Expeditionsbericht und Koran –	
Zur Ambivalenz von Schrift in Thomas Stangls <i>Der einzige Ort</i>	155
Boaméman Douti	
Postkoloniales <i>Rewriting</i> : Dekonstruktion der kolonialen Klischees	
in Gerhard Seyfrieds Roman <i>Herero</i>	165
Axel Dunker	
Essenz und Konstruktion. Christian Krachts Roman <i>Imperium</i>	
und der Postkolonialismus	175
Julian Osthues	
Kolonialismus als Groteske.	
Grundzüge einer postkolonialen Komik am Beispiel	
von Christian Krachts <i>Imperium</i>	183

Jan Süselbeck	
Der ›dunkle Kontinent‹ und die ›Figur des Dritten‹.	
Orientalistische und okzidentalistische Travestien	
in den ›Afrika‹-Texten Christian Krachts	195
Stefan Krammer	
Medea revisited. Zu Fragen der Alterität bei Christa Wolf	207
Koku Nonoa	
Über die afrikanische Adaption von Kevin Rittbergers <i>Kassandra</i>	
oder die Welt als Ende der Vorstellung in Togo	217
Daniela Finzi	
»Lass dir meine Worte munden«. Schuldts <i>In Togo, dunkel</i>	
und andere Geschichten als Leseverwirrung und -vergnügen	225
Louise Schellenberg	
Vergessenes Erbe? Postkoloniale Mythenbildung in Deutschland –	
Bilder Togos 100 Jahre danach	237
Messan Tossa	
Das Bild der Togoer in Karl-Heinz Hasselmanns Erzählung <i>Iou</i>	245
Patricia Anne Simpson	
Transatlantische Afrikabilder (1840–1911) aus postkolonialer Sicht	253
Endre Hárs	
Blutige Panoramen, seltsame Schauspiele, Figuren des historischen	
Traumas. Kolonialthematik in der Belletristik des Vormärz	267
Milka Car	
Krieg und Kolonialismus.	
Die Narration vom Ersten Weltkrieg bei Leonhard Frank	281
Ursula Knoll • Matthias Schmidt	
Postkoloniale Theorie vor Ort. Togo-Reisebericht	291

Blutige Panoramen, seltsame Schauspiele, Figuren des historischen Traumas.

Kolonialthematik in der Belletristik des Vormärz¹

Endre Hárs (Szeged)

Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* hat den Stoff, der später diesem Klassiker von knapp dreißig Seiten mit zur postkolonialistischen Karriere verhelfen sollte, weitaus nicht ausgeschöpft. Die Populär- und Trivilliteratur der 1830-er bis 1840-er Jahre hat das Thema wiederaufgegriffen und auf Tausenden von Seiten einer mal begeisterten, mal kritischen Leserschaft zugeführt. Die Herausforderung, der sich die Betrachtung solcher Werke aus postkolonialistischer Perspektive stellt, besteht vor allem darin, dass sich ihr *Politikum* – um hier eine Formulierung Axel Dunkers etwas zu >verdrehen< – als »eingesenkt in die Struktur des Literarischen, vor allem in das Doppelbödige«² des Trivialen nachweisen lässt. Das ist ein Grund auch dafür, dass Texte dieser Art in der Forschung bisher relativ unberücksichtigt geblieben sind. Der Zugang zu dem, was AutorInnen wie z. B. Susanne Zantop als ein deutsch-europäisches »koloniales Phantasieren«³ beschrieben haben, kann im Kontext dieser Werke natürlich nur über die Berücksichtigung der literarischen Konventionen und Lesererwartungen ihrer Zeit verlaufen. Die historische Verortung soll im vorliegenden Versuch durch Auszeichnung dessen gewonnen werden, was das Auge in Texten dieser Art beschäftigt – was Spannung beim Leser erzeugt beziehungsweise sein Interesse erweckt.

Den beiden hier zu behandelnden Romanen, Emerentius Scävolas (alias Julius' von der Heyden, 1786–1867) *Die Kreolin und der Neger* (1836) und Theodor Mügges (1806–1861) *Toussaint* (1840) ist nicht nur gemeinsam, dass sie die Handlung im Kontext des Sklavenaufstandes auf Saint-Domingue verankern und jeweils einen schwarzen Hauptprotagonisten haben, sondern auch, dass sie jeweils an den Erzähltraditionen des frühen 19. Jahrhunderts partizipieren. Was die beiden Texte

¹ Meine Teilnahme an der Tagung in Togo wurde von der Alexander von Humboldt-Stiftung großzügig unterstützt. Für die Ermöglichung der Förderung sei auch Herrn Professor Adjai Paulin Oloukpona-Yinnon herzlich gedankt.

² Die Formulierung galt ursprünglich dem literarischen Realismus, und bezog sich statt des Politikums auf das Koloniale. Dunker, Axel: *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink 2008, S. 167.

³ Vgl. Zantop, Susanne M.: *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870)*. Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 16.

klar voneinander trennt, ist, dass Mügge bewusst und explizit auf Walter Scotts historischen Roman zurückgreift, in dessen Tradition er auch Signale zur Auseinandersetzung mit jüngsten politischen Entwicklungen geben, und sogar sein eigenes politisches Bekenntnis Text werden lassen kann.⁴ Recherchen zum Haiti-Thema, die Mügge nachweislich vorgenommen hat,⁵ dürften auch beim »literarische[n] Autodidakt[en] und Naturalist[en]«⁶ Heyden nicht gefehlt haben, dessen Themenangebot allerdings, soweit das historische Sujet und anderweitige schriftstellerische Spezifika ihm darüber nicht hinweghelfen, der Kolportage verpflichtet bleibt. Mügge hält sich eng an historische Daten und Ereignisse und verfolgt die Geschichte Toussaint L'Ouvertures als Hauptfigur von den ersten Sklavenaufständen 1791 bis zu dessen Tod in Frankreich 1803. Dabei entfaltet er in mehreren Erzählsträngen die Geschichten historischer und erfundener Protagonisten, allen voran seiner Reflektorfigur St. Vincent. Heyden beginnt die Geschichte des Sklaven Yuina mit dessen Geburt und gleichzeitiger Ankunft in Saint-Domingue um 1780 und verfolgt den Roman des »Negers« Yuina und von dessen Milchschwester, der Kreolin Carlota, bis um die Zeit der Krönung von Christophe zum König von Haiti 1811. Dabei lässt er die politische Geschichte nur sporadisch und unverbindlich aufkommen, wechselt auch die Standorte zwischen Saint-Domingue, Porto Rico, Nord-Amerika und Europa und lässt es relativ konsequent auf die private Geschichte der beiden Hauptfiguren ankommen.

Die beiden Romane bedienen sich historisch bedingter erzählerischer Mittel, mit denen sie zum einen das historische Narrativ gestalten, zum anderen das fremde Material »aufbereiten«. Zu diesen Mitteln gehört auch der Aspekt des Malerischen. Heyden bezeichnet sein Werk im Untertitel »Galerien romantischer Bildwerke«, wobei die einzelnen Bände wiederum »romantische[...] Charakter- und Zeitgemälde« genannt werden.⁷ Mit diesem Konzept von »Bildwerken« oder

⁴ Vgl. Mügges Vorrede zu *Der Chevalier* [1835]. 2. Aufl. 1. Band. Breslau: Trewendt 1862, S. V–X, hier S. VI; Der Chevalier spielt auf San Domingo vor dem Sklavenaufstand und behandelt die Emanzipationsbestrebungen der kreolischen Pflanzer gegenüber Frankreich.

⁵ Thematische Anleihen aus Victor Hugos *Bug-Jargal* (1826) lassen sich durchaus identifizieren. Onana nennt darüber hinaus auch zeitgenössische historische Darstellungen, die Mügge benutzt haben könnte. Onana, Marie Biloa: Der Sklavenaufstand von Haiti. Ethnische Differenz und Humanitätsideale in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010, S. 135, S. 140. Das zeitgenössische Echo des Haiti-Aufstandes untersucht Schüler, Karin: Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum deutschen Bild vom Schwarzen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1992.

⁶ Art. Scävola (Emerentius) In: Conversations-Lexikon der Gegenwart. In vier Bänden. Vierten Bandes erste Abtheilung P–S. Leipzig: Brockhaus 1840, S. 803–805, hier S. 804.

⁷ Die Erste Galerie umfasst die Bände *Der Königsengel*, *Die Kreolin* und *Dessalines*, die Zweite Galerie *Die Blutsfreunde*, *Die Kaperbeute* und *Hayti*.

›Gemälden‹, die in Galerien gebündelt in ein Schriftwerk münden, greift Heyden auf Gattungskonventionen zurück, die im Zeichen des Anspruchs literarischer Visualisierung die Romanliteratur und besonders die popularhistorischen Vorformen des historischen Romans vor Walter Scott gekennzeichnet haben. Mügge ist mit seiner schlichten modernen Gattungsbezeichnung »Roman« und der Bezugnahme auf Scott über die von Heyden aufgegriffenen Konventionen hinaus, und macht wiederum von jenem Programm malerischen Erzählens Gebrauch, das sich in Roman- und Paratexten Scotts ebenso wie bei seinen deutschen Nachfolgern, etwa bei Willibald Alexis nachweisen lässt.⁸

Die zeitgenössische Kritik diskutiert im Fall beider Autoren Fragen der Darstellung und ist jeweils geteilter Meinung nicht nur hinsichtlich der Umsetzung, sondern auch der Eignung des Materials.⁹ Zum einen weht, was den Stoff angeht – die Behauptung einer gewissen Zeitgemäßheit miteingerechnet – frischer Wind aus der Haiti-Thematik; zum anderen sieht man sich mit der theorielastigen Frage konfrontiert, was die ästhetischen Grundsätze beziehungsweise die Leserschaft an *unschönen* Themen zu vertragen vermögen und welchem Zweck diese dienen. Dies ist eine aus heutiger Sicht recht überlegenswerte Reaktion, besteht doch die Herausforderung, vor die beide Texte gestellt sind, gerade darin, ob sie etwas erscheinen lassen, was nicht in der Gattung, nicht in zeittypischen Geschichtsbildern verankert ist, sich mit den kollektiv geteilten Vorstellungen nur bedingt verträgt, mit anderen Worten: was Normen sozialer und ästhetischer Vorstellungsbildung verletzt. Dieser Bruch mit Erwartungen kann verschiedentlich gedeutet, darunter auch als eine Erfahrung besonderer Art verstanden werden, die man aufgrund von Texten mit Macht, mit Körperlichkeit oder eben mit kulturellen Differenzen zu machen angehalten ist. Die hier zu entwickelnde These ist dabei, dass dies beide Werke gewollt-ungewollt durchsetzen, indem sie sich den Grenzen ästhetischer Zulässigkeit nähern und wir es mit von Kritikern beanstandeter »Überfülle des Stoffes«¹⁰ zu tun bekommen.

Der Versuch, diese Spur von Normverletzung als Sinn und Wirkungsmechanismus von Texten auszumachen – zugleich die Möglichkeit einer Aktualisierung im postkolonialistischen Kontext zu eröffnen –, soll im Folgenden in drei Schritten

⁸ Vgl. W[illibald]. A[lexis]: »The Romances of Walter Scott [...]«, in: Jahrbücher der Literatur. Zwey und zwanzigster Band. 1823 April, May, Juny. Wien: Gerold 1823, S. 1–75.

⁹ Auf eine ergiebige Beweisführung und Quelleninformation muss hier aus Raumgründen verzichtet werden. Vgl. jedenfalls W. A. Passow: Stuttgart, b. Hoffmann. Touissant. Ein Roman von Theodor Mügge [...], in: Ergänzungsblätter zur Allgemeinen Literatur-Zeitung, Nr. 52. Junius 1842, S. 415–424, hier S. 431f.

¹⁰ E. M.: »Toussaint. Ein Roman von Theodor Mügge [...]«, in: Athenäum. Zeitschrift für das gebildete Deutschland, Nr. 24. 19. Juni 1841, S. 376–378, hier S. 377.

vorgenommen werden. Im ersten Abschnitt wird die Eigenart zeit- und gattungstypischer erzählerischer Schilderungen von Figuren, Schauplätzen und Szenarios bei Heyden und Mügge im Hinblick auf das genannte ästhetisch Überschüssige untersucht. Im zweiten Abschnitt rücken Handlungssequenzen ins Bild, deren Dramatik auf verwandte Art ‚augenscheinlich‘ und als solche wirksam wird. Im dritten Abschnitt werden die Hauptfiguren selbst als Handlungsträger und Repräsentanten des Unansehnlichen erfasst und die Analyse der erzählerischen Mittel einer Gesamtdeutung beider Werke zugeführt. Auf alle drei Versuche trifft zu, dass sich die gesuchten Effekte erzählerischer (Un-)Wirksamkeit als Dialektik von Zusehen und Nicht-zusehen-Wollen entfalten.

1. Blutige Panoramen

Man hat das 19. Jahrhundert in verschiedenen Zusammenhängen als eine Epoche beschrieben, in der die Visualität zunehmend an Einfluss gewinnt.¹¹ Dies trifft auch auf die Literatur, gar erst auf literarische Mittel zu, die beim Aufbau fiktiver Welten deren Vollständigkeit und Vorstellbarkeit zu sichern haben. Detaillierte Schilderungen von Umständen, Schauplätzen und Figuren haben seit den 1820er Jahren ihre Konjunktur und diesem um sich greifenden Anspruch sind bereits auch vorliegende Texte verpflichtet. Man gibt sich viel Mühe, den Lesern so viel wie möglich ›vor Augen zu führen‹. Mügge lässt dies auch insofern konkret werden, indem er Szenen komponiert, in denen seine Figuren auf bestimmten Höhepunkten seiner Erzählung auf geographischen Anhöhen von Saint-Domingue ihren Blick über die Landschaft und natürlich über zurückliegende oder bevorstehende Ereignisse schweifen lassen.

Der panoramatische Blick wird immer dann bedeutsam, wenn der Erzähler – ob in figuraler oder auktorialer Fokalisierung – die Empfindlichkeit des Lesers gleichsam mit in Verantwortung nimmt. Paradigmatisch setzt Heyden gleich zu Beginn des Romans einen »Wanderer poetischer Natur«¹² in Szene, der – unterwegs von Europa auf eine Pflanzung der Insel – »um eine Wunderwelt zu sehen, den atlantischen Ozean überflog, und sich nicht begnügen will an dem Anblick«¹³ der ihn umgebenden Landschaft. Nur wird sein Blick im selben Satz und dann auf den fol-

¹¹ Vgl. Daniel, Ute: »›Ein einziges grosses Gemählde‹. Die Erfindung des historischen Genres um 1800«, in: GWU 47 (1996), S. 3–20.

¹² Scävola, Emerentius: Der Königsengel. Ein romantisches Charakter- und Zeitgemälde. Frankfurt / Main: Sauerländer 1836, S. 15. (Die Kreolin und der Neger. Galerien romantischer Bildwerke. Erste Galerie. Der Königsengel – Die Kreolin – Dessalines, Bd. 1).

¹³ Ebenda, S. 16.

genden Seiten zunächst von einem Vergleich des »regelrecht-wellenförmige[n] Anbaus des Bodens« mit einem »Kirchhof«, »den Gräber[n] eines ausgerotteten Menschenstammes«¹⁴ ergriffen, um dann von grausigen Szenen der aktuellen Sklavenhalterkultur verfolgt zu werden. Die Momente, während der dieser »Flüchtling« der Schreckensbilder »die Einathmung seiner Brust, die Ermattung seiner Füße, die Schauer seiner Seele vergißt«¹⁵, währen nicht lange, und werden im Roman lediglich zum Ausgangspunkt der langen Leidensgeschichte der durch Rassendifferenzen ge(kenn)zeichneten Familie Rondellier.¹⁶ Entsprechend begegnet der panoramatische Blick auch in der Folge immer wieder Schmerzen und ästhetischen Schmerzengrenzen.

Das »Drama der Schmerzen«¹⁷, das »furchtbare Bild, das keine Feder beschreiben, kein Pinsel darstellen kann«¹⁸, spielt auch bei Mügge eine bedeutende Rolle. Das Bildhafte und eine doppelte Schau durch Leser und Figuren werden z. B. betont beim Einzug der Truppen General Leclercks auf ein vorher durch Dessalines Gruppen beherrschtes Schlachtfeld, Schauplatz der Ermordung von weißen Zivilisten:

Man sah die ergrauten Krieger der Freiheit das schreckliche Leichenfeld umstehen, [...]. Schauernd betrachteten sie die Leichen, welche mit dem Ausdruck und in der Stellung der letzten Augenblicke ihres Lebens beisammen lagen. Hier knieten sie in Reihen, die Hände gefaltet, und die schreckliche Kälte des Todes hatte die Verzweiflung in ihren Zügen nicht verwischt. Ihr Mund war geöffnet zum letzten Todesschrei, ihre Augen schienen noch die Mörder anzustarren, ihre blutbespritzten Gesichter und die klaffenden Wunden boten einen gräßlichen Anblick. – Zuweilen sah man den Kampf, den sie bestanden, und die Waffe, welche sie dem Mörder entwunden hatten, steckte noch in ihrem Körper. – Mädchen mit zerspaltener Brust schienen für ihre Mütter um Gnade gebeten zu haben, Mütter bedeckten mit durchbohrten Armen Kinder, die an ihrem Busen erwürgt waren. [...] [G]anze Familien lagen Hand in Hand, viele hielten sich umarmt, Mund an Mund gepreßt, und der Tod hatte Ehrfurcht vor ihrer Liebe, er hatte sie nicht zu trennen gewagt.¹⁹

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ebenda, S. 17.

¹⁶ Der aus Afrika stammende Yuina wird als Kind vom (zunächst kinderlosen) Kolonialherrn Rondellier adoptiert und muss zeitlebens um seinen prekären Stand als schwarzer Sohn eines weißen Herrn (und Beschützer beziehungsweise Liebhaber von dessen Tochter) kämpfen. Siehe weiter unten.

¹⁷ Mügge, Theodor: Toussaint. Ein Roman. Zweiter Theil. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung 1840, S. 306.

¹⁸ Ebenda, S. 302.

¹⁹ Mügge, Theodor: Toussaint. Ein Roman. Vierter Theil. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung 1840, S. 169–170.

Beschreibungen dieser Art sind insofern regelhaft, als Mügges Gewaltszenen im Fall der Weißen tendenziell nur die Tötung von einzelnen einschließen, während sie im Fall der Schwarzen zumeist Massaker darstellen. Gleichwohl kommt es im vorliegenden Zusammenhang nicht unmittelbar darauf an, die Gewaltdarstellungen auf der Grundlage rassistischer Klischees auszuwerten. Vielmehr geht es um etwas anderes, um die Bereitschaft, die Augen so zu beschäftigen, dass der Leserschaft dabei auch ein Trauma historischer Art vermittelt wird.²⁰

Dezidiert traumatisierend geht es auch bei Heyden zu, wenngleich seine Inszenierungen von Gewalt und Schmerzen einer anderen narrativen Blickführung folgen. In Abhebung von Mügge, dessen historisch-politische Romane die Darstellung von Leiden tendenziell durch ein weit ausgeholtes Schwenken des Blickes über dem historischen Umfeld verwirklichen, eröffnet Heydens Erzähler seine Perspektive in nächster Nähe zum geschändeten Körper. So etwa in jener Initialszene, in der das Protagonistenpaar körperlich und symbolisch einander geweiht wird, indem die weiße Kreolin als Sklavin gebrandmarkt und der zu ihrer Rettung eilende schwarze Yuina durch Jaouks – des späteren Dessalines' – Gewalttat verkrüppelt wird:

>Laß los, thörichter Bube!< brüllte der Mörder. >Kind um Kind! Dir gilt's nicht!< Aber Yuina ließ nicht los! Seine bratende Hand umklammerte noch fester das zischende Eisen und hielt es fest, bis er – ein zweiter Scävola – von Jaouk's Fuß getroffen, besinnungslos niedertaumelnd, die geopfert Rechte unwillkürlich sinken ließ. *Die Hand* hättest du retten können [...] schrie der Sklave und drückte das Eisen zwischen Carlota's Schultern nieder. Ohnmächtig wie Yuina sank das Kind zurück.²¹

Kolportagelastig und doch durchkomponiert macht »das traurige Ereigniß, dessen Folgen er sowohl als Carlota bis an das Grab zu tragen bestimmt waren«²² die Geschichte zu der des sozial ausgelegten leiblichen Makels und übersetzt die historischen Konflikte in Körperzeichen. Besonders trifft dies auf die Hauptfigur Yuina zu, der der Gefährdung der seelischen – adoptivschwesterlichen wie liebhaberischen – Verbindung mit Carlota ständigen körperlichen Einsatz entgegenhält. Was Mügges Figurenwelt als panoramatisches Geschichtstrauma in Szene setzt, wird bei Heyden zum konkreten Körpertrauma, dargestellt durch eine Folge von Bildern der Verletzung des Leibes.

²⁰ In beiden Punkten heben *Der Chevalier* und *Toussaint* übrigens deutlich von Hugos *Bug-Jargal* ab, in dem das französische Militär generell als friedfertig geschildert wird, und der Roman nur wenige Gewaltszenen direkt erzählt.

²¹ Scävola: Der Königsengel, S. 110.

²² Scävola, Emerentius: *Die Kreolin. Ein romantisches Charakter- und Zeitgemälde*. Frankfurt / Main: Sauerländer 1836, S. 50. (*Die Kreolin und der Neger. Galerien romantischer Bildwerke. Erste Galerie. Der Königsengel – Die Kreolin – Dessalines*, Bd. 1)

2. Seltsame Schauspiele

Mügges blutige Panoramen, Heydens diegetisch sich wiederholende Bildsequenzen des Leidens sind aber nicht das einzige erzählerische Mittel, lediglich das Äußerste, durch welches der Text nicht nur fesselt (Heyden), oder eben historisch belehrt (Mügge), sondern gewollt-ungewollt – indem er kolportagenhafte Effekte erhaschend kulturelle Reflexion erzielt – auch befremdet und provoziert, so dass man der Lektüre gleichsam Einhalt zu tun und nach dem Sinn zu fragen angehalten ist. Ein weiteres erzählerisches Mittel, dies zu tun, scheinen Handlungssequenzen zu sein, die die erzählten Verläufe mit dem Index des Besonderen, Anormalen bis Abnormalen versehen und – nicht ohne Exotismus – Verfremdung erzielen.²³ Der durch Toussaint gerettete und in sein Hausgeführte St. Vincent wird z. B. auf der Pflanzung auf eine Szene aufmerksam, die die koloniale Vorgeschichte heraufbeschwört, und hier gerade deshalb Verlegenheit und Bestürzung hervorruft. St. Vincent hört und sieht Schwarze, die sich fürchten und von einem Weißen bedroht werden, wobei die Gefühlsäußerungen und die Handlungen als ebenso übertrieben wie verzerrt erscheinen: Man vernimmt »ein verwirrtes Geschrei, Laute des Schreckens, des Schmerzes, ein brüllendes Gelächter und die rauen Scheltworte einer feinen kreischenden Stimme«²⁴, und sieht

einen Kreis von schwarzen Gestalten, die höchst jammervolle Gesichter schnitten, und vor Furcht und Schrecken zitterten. Wie eine Herde vom Wolf verfolgte Schafe drängten sie sich in einen Knäuel, stießen sich und schrien dann im Chore, während Andere in die Hände schlugen, ausgelassen sprangen und lachten und ihre Schmerzensbrüder vorzuzerren und festzuhalten suchten.²⁵

Grund des seltsamen Gemisches von Furcht und Spaß ist, dass hier die wiederkehrende Arztfigur des Romans, Meister Bertrand, gerade Heilungsexperimente durchführt und die schwarzen Protagonisten zwingt, seine Kräuterbrühen auszuprobieren. Das Doppel von Angst und Amüsement zeigt sich erst recht darin, dass Bertrands weißer Gehilfe, welcher den Probanden das »Heilungsmittel« in den Mund zu schütten hat, der durch eine Verletzung zum harmlosen Schwachsinnigen

²³ Nicht anders bei Victor Hugo, der ebenfalls über mehrere *spectacles* berichtet, und öfter die Attribute *bizarre*, *étrange* und *singulier* benutzt – Bezeichnungen, die der deutsche Übersetzer Friedrich Seybold relativ konsequent mit »seltsam« wiedergibt. Vgl. z. B. »bizarre spectacle«, in: Victor Hugo: Bug-Jargal, Le Dernier Jour d'un Condamné, Claude Gueux. Nelson: Paris [1920], S. 88.

²⁴ Mügge, Theodor: Toussaint. Ein Roman. Erster Theil. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung 1840, S. 357.

²⁵ Ebenda., S. 358.

gewordene ehemalige brutale Oberaufseher Valsain ist, der nun – wenngleich durch Unernst suspendiert – nach wie vor sein Werk verrichtet.

Schon diese Szene zeigt, dass die bei Mügge aus dem historischen Stoff folgenden politischen und / oder persönlichen Interessenskonflikte besonders an Figuren vorgeführt werden, die durch gewollten oder erzwungenen Seiten- und Rollenwechsel auffallen. Die figurale beziehungsweise szenische Umsetzung des Wandels von Ordnung kann dabei durch explizite theatrale Metaphorik markiert werden. In einem »seltsame[n] Schauspiel«²⁶ verklagt Blanca Blanchelande, Tochter des (gerade noch residierenden) Generalgouverneurs der Insel, vor der Nationalversammlung von Saint-Domingue den eigenen Vater, und trägt als revolutionäre Bürgerin zu dessen Sturz bei, so dass es dem »Zuschauer dieser ganzen Szene [...] vor einer unnatürlichen Tochter« nur so »schaudert[...]«²⁷. Noch ergiebiger sind jene »sonderbare[n] Schauspiel[c]«²⁸, die die Allianz der aufständischen Sklaven und der Spanier schildern. Sie zeigen die Schwarzen in ihrem ersten Schritt von Sklaven zu Herrn mit falschen Freunden auf falschem Wege zu einer Emanzipation, der sie Mügges Konzept zufolge Toussaint näher bringen sollte. Die Falschheit bekundet sich in Äußerlichkeiten der Macht, die die Spanier auszeichnen und die schwarzen Protagonisten nur lächerlich machen:

Die Thüren des inneren Hauses öffneten sich und mehrere spanische Offiziere, begleitet von einer Anzahl Negerchefs, traten heraus. Alle waren prächtig angethan mit glänzenden neuen Uniformen und anderem Waffenschmuck. Ihre Mienen glänzten vor Eitelkeit und mit kindlicher Freude betrachtete hier der Eine den goldgestickten Rock, dort der Andere seine dicken Epaulette, die Achselbänder, die Tressen, die Federhüte, die Säbelquasten, die Waffen selbst, welche zum Theil ziemlich prächtig und mit schönen Gehenken versehen waren. Aber glänzender als Alle erschien Jean-François. Die vollen jugendlichen Züge seines Gesichts bestrebten sich vergebens, eine Würde und einen Ernst zu gewinnen, der einer so hohen Person geziemte. Seine lüsternten Augen suchten im Kreise seiner Untergebenen umher, ob Jeder auch das rechte Erstaunen zeige, und in der That konnte er mit seiner Untersuchung zufrieden sein, denn Aller Blicke hingen mit Ehrfurcht und Liebe an seiner glänzenden Erscheinung.²⁹

Nicht der genannte schwarze General wird im folgenden Verlauf der Geschichte umgreifende Erfolge erzielen, und dennoch gehört auch seine szenische Umwandlung in »S[eine] Excellenz Don Juan François«³⁰ zur durchwachsenen Geschichte

²⁶ Mügge: Toussaint, Zweiter Theil, S. 95.

²⁷ Ebenda, S. 103.

²⁸ Ebenda, S. 387.

²⁹ Mügge: Toussaint, Erster Theil, S. 328.

³⁰ Ebenda, S. 340.

der Emanzipation der Kolonie. Für Toussaint jedenfalls, der ihm dabei zur Seite steht und eigentlich Regie führt, ohne der öffentliche Machtinhaber zu sein, ist dieses »Schauspiel [...] eine Notwendigkeit, [...] ein Akt, der, [...] längst vorbereitet, kommen mußte«³¹, und der im nächsten politisch-militärischen Schritt – in Toussaints Übertritt zu den Franzosen – nur rechtzeitig durch neue Akteure besetzt wird.

Der Wechsel, den die Figuren Heydens erfahren, findet als Engführung geistiger und körperlicher Wahrnehmungen, als seltsames Spiel gegenseitigen Anschauens statt, und gestaltet sich als eine den ganzen Roman strukturierende Szenenfolge gesellschaftlich codierter Abstoßung und diegetisch motivierter Anziehung weißer und schwarzer Figuren. Ausgangspunkt dieser Beziehung ist die Adoption Yuinas durch das erstmal kinderlose Rondellier-Ehepaar, die gleich zu Beginn den Kern des Grundkonflikts als Urszene in sich trägt. Denn bereits der Mutter-Kind-Beziehung bleibt der Wunsch eingeschrieben: »Wärs du weiß – wärs du mein!«, dem nur der Wechsel von Licht und Dunkelheit, Sehen und Träumen Abhilfe schafft. »Aber schon als am ersten Abend [...] die Dunkelheit sie [Agnese, E. H.] überraschte«, berichtet der Erzähler, »als sie ihn [Yuina, E. H.] nicht mehr sah, nur das leise Geschniebe seiner Athemzüge hörte, als ein unaussprechliches Gefühl, das Gefühl einer befriedigten Sehnsucht, mit freundlicher Täuschung ihre Seele erfüllte, [...] erhob ihr Herz sich in niegefühelter freudiger Rührung.«³² Im Zeichen dieses Wunsches nach Zusammengehörigkeit vermachte die sterbende Agnese Yuina ihrem Gatten als Sohn, und fährt auch die Tochter Carlota in der Beziehung zu ihrem Adoptivbruder und späteren Geliebten in diesem Wechsel von An-sich-Ziehen und Abweisen fort. Bis zum Schluss des Romans wird die Beziehung der beiden Hauptfiguren durch alternierende Zu- und Abneigungen gestaltet und als Spiel von Licht und Schatten, Weiß und Schwarz, Bewusst und Unbewusst in Szene gesetzt.

Die Verwandtschaft dieser Szenen – und seien sie politisch (Mügge) oder leibseelisch (Heyden) motiviert – mit den Panoramen gründet sich aber nicht nur darauf, dass es sich auch hier um erzählerische Zur-Schau-Stellungen handelt. Vielmehr lassen auch diese Bildinhalte etwas zum Vorschein kommen, was die Kolonialthematik charakterisiert: Die Geschichte handelt von der Natur der Macht, die sich – ins richtige Licht gestellt – als menschliche Unnatur zu erkennen gibt. So gedeutet verwundert es nicht, dass die »unnatürliche[...] Tochter« Blanca Blanchelande einem »[u]nnatürliche[n] Vater«³³, Toussaint, als Hauptfigur den Weg bereitet. Und so wie »das schreckliche Schauspiel« der Abtrennung der Kapstadt durch Toussaint als »eine lange furchtbare Nacht« beschrieben wird, »die widernatürlich

³¹ Ebenda, S. 385.

³² Scävola: Der Königsengel, S. 33.

³³ Mügge: Toussaint. 4. Theil, S. 156; auch S. 190.

von der Wuth der Menschen zum Tag gemacht wurde«³⁴, resultieren auch die Gefühlswirren der Rondelliers aus einer historischen Abirrung. Was in den Panoramen als unerträglich, in den Schauspielen als unmöglich dargestellt wird, ist an die historische Situation gebunden, in der der Stoff beider Romane verankert ist. Womit wir bei zentralen Thesen über beide Werke, zugleich bei den beiden Hauptfiguren als zentrale Repräsentationen dieses Sachverhalts angekommen sind.

3. Figuren des historischen Traumas

Beide Hauptfiguren sind nämlich selbst Träger der Signatur des historischen Traumas, und dies kann aus zwei Aspekten erläutert werden. Zum einen erscheinen sie als Figurationen des Befremdlichen, als Erscheinungsbilder der Komplexität beziehungsweise Perplexität der historischen Situation. Zum anderen sind sie Akteure, die durch ihr Handeln das Beste aus ihren widersprüchlichen Eigenschaften zu machen versuchen. Indem sie den Umständen dennoch erliegen, erweisen sie sich gleichzeitig als der historischen Situation gewachsen beziehungsweise als deren Opfer.

Mügge und Heyden tun – jeweils auf ihre Art und Weise – viel dafür, das Befremdliche offensichtlich werden zu lassen. Toussaint und Yuina haben Doppelidentitäten und lassen dies sowohl an sich selbst als auch an ihren Handlungen erkennen. Mügge bemüht sich, sein Konzept des Zusammenhangs von Zivilisation und Emanzipation³⁵ beziehungsweise dessen Erkenntnis und schrittweise Umsetzung durch Toussaint an der Figur selbst, an deren Umfeld und generell an den schwarzen Aufständischen vorzuführen. Diesem Muster entspricht die im Roman mehrfach thematisierte Fortbewegung der Schwarzen von der angeblichen Wildheit zur europäischen Kultur (in Kleidung, Umgang und Militärdisziplin). Keiner der politischen Akteure ahnt, dass man sich »in Kurzem vor der breiten häßlichen Gestalt und dem gewaltigen Geiste eines Negers beugen«³⁶, dass man Toussaint als erfolgreichsten Anführer des Aufstands und Begründer schwarzer Kultur anerkennen würde. Mag St. Vincent bei der ersten Begegnung mit Toussaint »ein seltsames Schauspiel« darin zu sehen, »[e]inen Mann von schwarzer Farbe in Büchern vertieft und schreibend«³⁷ vorzufinden, so wird ihm sowie allen Protagonisten, seien sie Freunde oder Feinde, schnell klar, dass der »philosophische Kutscher«³⁸, »dieser

³⁴ Ebenda, S. 132.

³⁵ Vgl. Onana: Der Sklavenaufstand von Haiti, S. 137–149.

³⁶ Mügge: Toussaint, Zweiter Theil, S. 250.

³⁷ Ebenda, S. 53.

³⁸ Ebenda, S. 365.

schwarze Epiktet«³⁹ – oder »schwarzer Sokrates«⁴⁰ –, der von den seinigen als »ein großer Zauberer«⁴¹ geehrt wird, und sich in den politischen Kämpfen dennoch zu »ein[em] schwarze[n] Franzose[n]«⁴² erklärt, etwas Besonderes ist. Als solches wird er in Mügges Roman zu jener »Identitätsfigur für Schwarze und Weiße«, zu jener »Integrationsfigur«⁴³, die unversöhnliche Gegensätze und Konflikte zu schlichten und zum Besten der Kolonie zu machen versteht. All das kann Toussaint, indem er in eigener Person Eigenschaften – Vor- und Nachteile – aller »Farben« in sich vereinigt und sich auch schon dadurch über andere erhebt, dass er gewissermaßen auf mittlerer Höhe zwischen Erzähler- und Figurenwissen agiert.

Dabei erweist sich Toussaint auch als der größte Schauspieler.⁴⁴ Auf dem Höhepunkt seiner Macht sieht man ihn in irritierender Nachahmung der europäischen Kultur begriffen: »Alle diese Herren sind ohne Ausnahme im Gallakleide, in Gold blitzend, mit duftendem Haar, weißen Halsbinden, der feinsten Wäsche und Ha[n]dschuhen, deren blendende Färbung oft grell gegen die Körper von Ebenholz absticht«⁴⁵, heißt es über die von Toussaint geförderte neue Elite bei einem Empfang in dessen Pallast. Er selbst erscheint dabei »wie ein Pflanze[r] der guten alten Zeit gekleidet«, »verbeugt[...] [...] sich mit Würde, indem er mit dem Kopfe und beiden Händen grüßt[...]«⁴⁶, um sich in den nächsten Minuten den Weißen gegenüber ebenso zuvorkommend, wie seinen eigenen schwarzen Offizieren gegenüber herrisch und beleidigend zu verhalten. Das protzige Verhalten Toussaints, sein persönlicher Ehrgeiz und seine Liebe zur Macht sind zum einen die Hybris, an der seine Politik scheitert, zum anderen Bestandteil seines Projekts der Erziehung der Schwarzen und der Etablierung europäischer Normen in deren Machtelite. Seine Fehler und Übertreibungen kann man aber auch als Täuschungsmanöver und Mimikry, als seltsames Spiel auslegen, durch das er auch um den Preis seiner Karriere als Anführer nur die schwarzen Emanzipationsbestrebungen und die Selbstständigkeit des späteren Haiti

³⁹ Ebenda, S. 58.

⁴⁰ Ebenda, S. 182; vgl. auch Zweiter Theil, S. 13.

⁴¹ Mügge: Toussaint, Erster Theil, S. 354.

⁴² Ebenda, S. 124.

⁴³ Lahaye, Birgit: *Pirating History. Die Darstellung des haitianischen Unabhängigkeitskampfes in der Erzählliteratur*. Berlin u.a.: LIT 2003, S. 57, auch S. 61.

⁴⁴ Zum Nachfolgenden als einer Variation des Themas »Theatralität und Mimikry« vgl. Babka, Anna: »Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi Bhabha«, in: Grizelj, Mario / Jahraus, Oliver (Hg.): *Theorie-theorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften*. München: Fink 2011, S. 167–180.

⁴⁵ Mügge: Toussaint, Vierter Theil, S. 3.

⁴⁶ Ebenda, S. 8.

befördert.⁴⁷ Denn mag Toussaint seine Söhne zu Franzosen erziehen lassen, so ist er sich der unüberspielbaren Differenz, die in Haiti Realität werden sollte, bewusst: »[I]hr verdankt ihm [Frankreich, E. H.] eure Erziehung«, sagt er zu ihnen, »aber zwischen mir und Frankreich steht meine Farbe!«⁴⁸ In diesem Sinne lassen sich seine Bemerkungen, die auf ein langfristiges und verwickeltes Erreichen seiner Ziele hindeuten, als Überlegungen eines Strategen der Emanzipation auslegen, der selbst den Verrat und den Abfall seiner Generäle – die eben nur die Spielregeln der Politik gelernt haben – in Kauf nimmt. Auch wenn die Diskrepanz zwischen dem Schluss des Romans – dem Fall Toussaints – und der ›Vollendung‹ der Geschichte Haitis offen lässt, wie weit die List der Hauptfigur und die (Un-)Logik historischer Verläufe reichen mag,⁴⁹ so ist die Komödie, die Toussaint vorführt und gar nicht restlos beherrscht, jedenfalls der Fluchtpunkt, auf den die menschlichen Maskeraden hinauslaufen, durch die der Erzähler die historische Akteurschaft in traumatischen Zeiten in Bilder umzusetzt.

Während Mügges Interesse historisch-politisch und auch sozialhistorisch ausgerichtet ist, liest sich Heydens Geschichte als ein verlängerter (und auch verdünnter) Nachtrag zu Kleist: Die Rassenkonflikte sind immer auch sexuell besetzte Privatkonflikte und Yuina ist in einem regelrechten Netz von falschen und wahren familiären Beziehungen und Empfindungen gefangen. Er muss sich zwischen seinem Adoptivvater Rondellier und seinem leiblichen Vater, dem aufständischen Muchru, entscheiden, und die Treue zur Adoptivfamilie macht ihn im Laufe des Romans trotz dessen, dass er als Königsenkel zum neuen Herrscher auf San Domingo berufen ist, mehrfach zum »Verräther an [s]einen Blutsfreunden«⁵⁰. So ist und bleibt Yuina aus der Sicht der in verwandtschaftlicher Nähe zu ihm stehenden schwarzen Protagonisten ein Sklave, der »mit der Zunge der Weißen spricht«⁵¹. Auch wenn er Schwarzen wie Weißen gegenüber immer wieder seine Echtheit als Sohn – und später als Gatte – in seiner neuen Familie betont, ist und bleibt seine Familienzugehörigkeit im Kern selbst zweifach und auch zweifelhaft. Den Beteuerungen seiner

⁴⁷ Seine erzieherische Einstellung ermangelt bis zuletzt nicht des Bewusstseins der ›black power‹: »Das Weh um das Verlorene wollte ihn tödten, als er dachte, wie es sein müßte, wenn es ihm gelungen wäre, in diese mächtigen Körper auch den fortschaffenden Geist zu hauchen.« Ebenda, S. 317.

⁴⁸ Ebenda, S. 159.

⁴⁹ Zum Schluss ist es St. Vincent, der dem von Zweifeln gemarterten Toussaint Positives zu sagen weiß: »Du bist die Brücke gewesen, auf welcher nun Andere weiter gehen werden; du hast gethan, was du thun solltest, deine Geschichte ist aus, es fehlt allein das Schlußkapitel.« Ebenda, S. 325.

⁵⁰ Scävola: Der Königsenkel, S. 150; Aufgrund seiner Bindung an seine ›Wahlfamilie‹ verpasst er auch den Thron. Vgl. Scävola, Emerentius: Hayti. Ein romantisches Zeit- und Charakterbild. Frankfurt / Main: Sauerländer 1836, S. 31, S. 301.

⁵¹ Ebenda, S. 186.

Adoptiveltern stehen deren Empfindungen und unwillkürliche Reaktionen gegenüber, und selbst Yuinas Selbstbild ist alles andere als das eines freien Schwarzen. »O mein Vater, nicht Ihr Sohn verlang' ich zu sein – Ihr Knecht! Ihr Sklave!«⁵² – erklärt er Rondellier, und die körperlich-emotionale Selbsthingabe wiederholt sich in seiner zwischen Anziehung und Abstoßung schwankenden Beziehung zu Carlota. Erst recht im Umgang mit außenstehenden Weißen ist Yuina immer wieder Misstrauen, Verleumdungen und Demütigungen ausgesetzt. Dennoch bleibt er seinem Vorsatz treu und wird zum Medium, an dem sich der beiderseitige Hass, alle Schwächen und Börsartigkeiten von Figuren als Repräsentanten ihrer Rasse und Klasse entladen.

Das figurale Pendant zu dieser Figur des historischen Traumas stellt Carlota dar. Yuina am nächsten stehend – ihm auch die meisten Qualen bereitend – bleibt sie bis zuletzt auch selbst »gezeichnet« wie er. Sie muss auch, damit sie gerettet werden kann, eine Zeit lang »mit einer schwarzfärbenden Beize überpinsel[t]«⁵³, selbst als Schwarze agieren. Sie ist es auch, die Yuinas zweifelhafte Familienzugehörigkeit um ein mehrfaches erweitert und in eigener Gestalt zum Tragen bringt. Über die geschwisterliche Verbindung und die geschlechtliche Vereinigung hinaus ist sie auch stets das Kind, das elterlicher Fürsorge und auch eines gemarterten Erlösers bedarf: »Wie von dem Instinkte des Säuglings getrieben, der unwillkürlich den Quell seiner Labung, die Mutterbrust, sucht, heftete Carlota die fieberglühenden Lippen auf die Wundbränder, und fing gierig zu saugen an«⁵⁴, heißt es in der Fluchtszene, in der Carlota, um nicht zu verdursten, durch physische Selbsthingabe gerettet werden muss. Die Vereinnahmung wird für beide zum wiederholten Erkenntnismoment: »[D]a war es ihm, als sei sie ihm eigener geworden durch die Schwärze, welche immer noch ihre Haut bedeckte, als habe er sie für sich erkauft durch sein Blut, welches sie getrunken [...]«. Auch sie habe erkannt, »daß es auf Erden kein Glück für sie gäbe, als in der engsten Vereinigung mit ihm, ungestört durch den schreckenden Blick eines Dritten«⁵⁵. Das Problem ist nur, dass die Zusammenfindung beider Figuren in der Ungleichheit durch Auswärtige, generell die menschliche Gesellschaft gestört wird und Yuina immer wieder gezwungen ist, in ebendiese Rolle eines zu allem fähigen Mediums zu schlüpfen und seine qualvollen Opfer der Selbsthingabe und -überbietung zu erbringen.

Die beiden Hauptfiguren Toussaint und Yuina weisen mit ihren besonderen – >dritten< – Eigenschaften einmal mehr nach, was die Analyse der erzählerischen Mittel beider – sonst sehr unterschiedlicher – Bearbeitungen des Haiti-Stoffes bereits bezüglich der Schilderungen >blutiger Panoramen< und >seltsamer Schau-

⁵² Ebenda, S. 251.

⁵³ Heyden: Die Kreolin, S. 74.

⁵⁴ Ebenda, S. 94.

⁵⁵ Ebenda, S. 111.

spiele < nahegelegt hat: Der historisch-populären Romanliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen durchaus Mittel zur Verfügung, mehr als nur die zeit- und autorentypischen Klischees des Fremden und ein europatypisches Geschichts- und Menschenbild zu kommunizieren. Dies zeigte sich in der Analyse von Effekten, die die beiden Romane über die eigenen literarischen Grenzen erheben. Vom Zusammentreffen der Visualisierung als charakteristischer Technik und des Historischen als Stoff führt der Weg zur Darstellung des Verletzenden, wodurch ein Maß überschritten und zugleich Freiraum eröffnet wird für etwas, was man Erfahrung nicht nur historisch-politischer Art, sondern auch in Weltperspektive nennen könnte.⁵⁶ So ist diesen Romanen auch mehr anzutragen als die gewöhnliche Anregung der Leserschaft, und vielleicht gerade deshalb, weil sie sich mehr erlauben als der Literaturkanon – und sei es der triviale – zulässt.⁵⁷ Mag dies über die kritischen Rezensionen hinaus auch im Abbruch der Lektüre seinen Niederschlag gefunden haben, so lassen sich darüber freilich nur schwer konkrete Daten, etwa in Form von nicht-professionellen LeserInnenreaktionen oder von Verkaufs- und Ausleihstatistiken ermitteln.⁵⁸ In postkolonialistischer Perspektive würde jedenfalls selbst die historische Relativierung der hier vorgebrachten Thesen nicht den Wert bestimmter – von Seiten der Autoren gewollt-ungewollter, von Seiten der historischen Leser vielleicht gar nicht gewollter – Effekte kolonialer Thematik zurücknehmen.

⁵⁶ Die Gegenprobe wäre allerdings die Untersuchung derselben Problematik in Texten, die sich dezidiert europäischer historischer Stoffe bedienen, gar erst im Fall der beiden genannten Autoren.

⁵⁷ Uerlings spricht im Zusammenhang eines Aufsatzes von Norbert Mecklenburg über das Verhältnis der »Aufmerksamkeit für kulturelle Alterität« und der »Nutzung der Möglichkeiten poetischer Alterität«, das auch hier vorliegen dürfte. Uerlings, Herbert: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 10.

⁵⁸ Eine Erweiterung der Analyse, auf die hier ebenfalls verzichtet werden muss.